

УДК 78.06
doi: 10.17223/26188929/5/6

Екатерина Горкунова

ОСМЫСЛЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЗАМЫСЛА ПРОИЗВЕДЕНИЯ В ПРОЦЕССЕ ЕГО ИНДИВИДУАЛЬНОГО РАЗБОРА

В статье рассматривается осмысление художественного замысла с позиции внутреннего содержания. Для этого адаптируется лингвистическая теория эмотивности В.П. Шаховского в сфере музыкального анализа. Актуализируется понятие коммуникативного архетипа и его роль в смысловой нагрузке произведения.

Ключевые слова: Эмотивность, коммуникативный архетип, художественный замысел, хор, хоровое дирижирование.

Проблема постижения любого объекта искусства заключена в разрыве между восприятием двух субъектов: автора и реципиента. Невозможно достоверно представить, что мыслил, чувствовал автор в процессе создания своего произведения. Особенно если эти два субъекта – представители разных культур и эпох [1]. Мы можем лишь примерно понять.

Поэтому существует иная концепция восприятия текста, описанная в эссе французского философа и литературоведа Ролана Барта «Смерть автора». В своей работе он критикует как раз отождествление смысла произведения с контекстом жизни автора. Он считает, что наделить текст одной возможной интерпретацией – значит сильно ограничить текст. По мнению автора статьи, множество интерпретаций нормально для любого текста, а также являются двигателем человеческой культуры [2].

Таким образом, автор предлагает рассматривать текст как если бы он был анонимным. Тогда возникает логичный вопрос: что же такого содержит в себе сам текст, что придает ему смысловую нагрузку?

Ответ на этот вопрос пришел из другой науки – лингвистики.

Эмотивность

Понятие эмотивности В.И. Шаховский впервые упомянул в своем труде «Категоризация эмоций в лексико-семантической системе языка». В системе языка эмотивность является семантическим компонентом слова. Это выражение эмоционального отношения субъекта к предмету речи [3, с. 58]. Эмотивность – это то же самое, что эмоциональность, но в системе вербальной коммуникации. Эмотивной функции речи не всегда нужен адресат, она стремится к самовыражению. Эмотив своей семантикой выражает эмоциональное состояние внутреннего «я», его сознания и психики. Слово же, называющее эмоцию (любовь, радость, грусть и т.д.), не является эмотивом, а служит лишь индикацией определенного понятия определенной эмоции. Эмоциональное поведение является знаком для их получателей [там же, с. 92].

Из определения следует, что понятие эмотивности включает в себя широкий спектр средств выразительности: лингвистические – слова, метафоры, эпитеты и т.д., и паралингвистические – интонация, жесты, тембр, динамика речи. Благодаря этому теория эмотивности легко экстраполируется в сферу музыкального анализа.

К тому же в вокально-хоровых произведениях, когда речь заходит об анализе текста, неудобство состоит в том, что последний делится на два плана: вербальный и авербальный, музыкальный [4, с. 5]. Концепция «эмотивного языка» позволяет отвлечься от несоответствия двух знаковых систем и объединить в один общий эмотивный план вербальный и музыкальный текст. Эмотивность расценивается как некий код, опредмечивающий музыкально и словесно эмоциональные переживания субъекта творчества. Эмотивность выполняет функции сигналов текста, которые обеспечивают субъекту интерпретации осмысление сначала содержательно-фактуальной, затем содержательно-подтекстовой и, в дальнейшем, содержательно-концептуальной информации [5, с. 27–28]. Содержательно-концептуальная информация музыкального произведения тождественна понятию целостного художественного замысла [4, с. 6].

Анализируя эмотивное взаимодействие вербального и музыкального языков музыкального произведения, можно заметить, что музыка выявляет скрытые эмотивные потенциалы вербального первоисточника.

Вокально-хоровая партия актуализирует интонационные неязыковые средства выразительности произведения (тембр, динамика, громкость и т.д.). Это придает неоднозначному художественному вербальному тексту с бесконечной эмотивной валентностью видимые очертания. Музыка в целом выявляет неясные эмотивные смыслы поэтического текста, которые являются частью содержательно-концептуальной информации поэтического первоисточника.

Таким образом, анализируя синтетический художественный текст, который представлен как итог интерпретации вербального первоисточника, хоровой дирижер пытается восстановить мыслительный процесс композитора и создает свою интерпретацию.

Поскольку носителями культуры являются как автор, создавший свое произведение, так и ценитель, его воспринимающий (в нашем случае это дирижер, изучающий партитуру), текст становится точкой схождения культур, обеспечивая «встречу субъектов» [6, с. 306], являясь, с одной стороны, письменно зафиксированным текстом, с другой – отправной точкой творческой деятельности исполнителя.

Совокупность отдельных эмотивных зон в музыкальном хоровом произведении выстраивается в эмотивный план. То есть, по сути, это – само произведение, динамически развернутое с точки зрения его эмоциональной нагрузки. Структура эмотивного плана и отвечает на вопрос «о чем произведение?».

Музыкальный язык формировался в соответствии со звуковыми сигналами окружающей природы, что создавало основу слуховому восприятию. «С позиции психологии восприятия музыкальное произведение входит в человеческое сознание в первую очередь через пространственные представления с условным, локальным и специфическим включением временного фактора» [7, с. 161]. Сигналы, поступающие в организм из внешней среды на уровне электрохимических реакций, имеют форму ритмических колебаний, т.е. временных процессов. Также современная наука говорит о том, что музыка вызывает моторные, телесно-двигательные и цветовые ассоциации [8, с. 72–73]. Поэтому на возникающие на фоне мелодии гармонические последовательности, динамически разворачиваемые в совокупности с темпом и метроритмом, слушатель реагирует более сложными эмоциями.

Показано, что восприятие и анализ поступившей акустической информации происходит бессознательно. Осознание услышанно-

го – вторично и возникает либо ассоциативно, либо основываясь на уже имеющейся специальной информации, которую слушатель приобрел в ходе изучения музыкальных дисциплин.

Это послужило базой для формирования интонационного слуха, способного оценить динамику эмоционального содержания речевой, а позже и музыкальной фразы. Согласно Б. Теплову, интонационный слух является одним из трех основных компонентов музыкальных способностей – «ядро музыкальности» – ладовое, мелодическое и ритмическое восприятие [9, с. 304]. Способность к интонационному слуху является врожденным свойством и не зависит от возраста и музыкального опыта слушателя [8, с. 66].

Когда на мелодическом фоне возникают гармонические последовательности, которые динамически развиваются вкупе с темпом и метроритмом, эмоциональная реакция слушателя более сложна. К примеру, мажор и небыстрый темп рождают чувство покоя, ясности. А в сочетании с подвижным темпом активизируют настроение и вызывают ассоциации с чем-то радостным, веселым и бодрым. Медленный темп и минорный лад сигнализируют о чувствах некой грусти, тоски, возможно, элегичной чувствительности. Тот же лад и быстрый темп о чем-то напряженном и раздраженном. Восприятие и анализ поступившей акустической информации происходят бессознательно. Осмысление настает после, либо ассоциативно, либо полагаясь на «профессиональный» опыт, который реципиент приобрел в ходе изучения музыкальных дисциплин.

Смысловая нагрузка речевых, а позже и музыкальных интонаций складывалась в соответствии с потребностью в разных видах коммуникаций ввиду того, что жизнь древних людей чаще требовала объединения. Музыкальный язык, который мы знаем, формировался в соответствии с коллективным бессознательным и копировал простые средства выразительности речи: динамику, тембр, ритм, темп. Эти средства являются звуковым кодом, сигнализирующим о сути «музыкального послания».

Некоторые исследователи древнего музыкального фольклора выявляют особые типы музыкального высказывания, называя их «архетипическими». Социальное взаимодействие древних людей имело не так много вариантов, поэтому и типов музыкальных высказываний существует мало. В работах Д. Кирнарской выделено четыре архетипа коммуникации: «призыв» – обращение лидера к

обществу (берет начало с таких видов деятельности, как охота или война); «просиение» – обращение зависимого к объекту (слабого к сильному), который лежит в основе, по мнению Кирнарской, всей лирической музыки; «игры» – коммуникация между равными; «медитации» – обращение к внутреннему «я», вся духовная музыка [8, с. 78]. С.В. Шушарджан выделяет шесть музыкальных архетипов, добавляя к вышеперечисленным «Архетип Анимы» и «Архетип Мудреца» [10].

Вышеперечисленное можно расценивать как своеобразный звуковой код, на который при прослушивании срабатывают психологические подсознательные паттерны человека. По определению, архетипы – врожденные диспозиции, обуславливающие появление у конкретного индивида определенных мыслей, представлений, отношений, действий, снов, Являясь элементами коллективного бессознательного, архетипы присущи всем индивидам и являются результатом многовекового опыта наших предков, которые К. Юнг сравнивал с инстинктами у животных, только более высокого уровня. Врожденные паттерны психологических реакций на разные сигналы способствуют наиболее быстрому и адекватному реагированию на меняющуюся среду, что является необходимым условием для выживания.

Музыкальный архетип – более целостный образ, чем эмотивная зона. Как элемент коллективного бессознательного музыкальный архетип является неким мостом между разными культурами и эпохами. Нужно отметить, что не так просто встретить «чистые» архетипы в музыкальной литературе. В основном, встречаются смешанные акустические высказывания [10].

В заключение следует отметить, что в данной работе было раскрыто понятие и значение коммуникативного архетипа в сфере реальной музыкально-исполнительской деятельности, рассмотрены эмотивный подход к анализу музыкального произведения, универсальность эмотивного подхода, как объединение двух планов: вербального и музыкального, паралингвистических (тембра, динамики, штрихов, жестов и т.д.) и лингвистических (непосредственно речь) средств выразительности в один эмотивный процесс.

Опираясь на концепцию Р. Барта, автор придерживается мнения, что множественность интерпретаций не только нормальна ввиду того, что реципиент (слушатель, зритель и т.д.) реагирует

индивидуальными эмоциональными паттернами на объект искусства, но и важно для культурного прогресса. Наиболее существенным для создания убедительного исполнения является построить эмотивный процесс логично. Если слушатель уловил логику эмотивного процесса, если она увлекла его, то это значит, что музыка состоялась.

Использованные источники

1. *Нагель Т.* URL: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Article/nag_kak.php
2. *Барт Р.* Смерть автора // Избранные работы: Семиотика: Поэтика / пер. с фр. ; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. М. : Прогресс, 1989. 616 с.
3. *Шаховский В.И.* Категоризация эмоций в лексико-семантической системе языка. Воронеж : Изд-во Воронеж. ун-та, 1987. 192 с.
4. *Волкова П.С.* Эмотивность как средство выразительности языка (на материале прозы Н.В. Гоголя и музыки Ю. Буцко, А. Холминова и Р. Щедрина) : автореф. ... канд. филол. наук. Волгоград, 1997. 23 с.
5. *Гальперин И.Р.* Текст как объект лингвистического исследования. 4-е изд., стереот. М. : КомКнига, 2006. 144 с.
6. *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М. : Искусство, 1986. 444 с.
7. *Холопова В.Н.* Музыка как вид искусства : учеб. пособие. СПб. : Лань, 2000. 320 с.
8. *Кирнарская Д.К.* Психология специальных способностей // Музыкальные способности. М. : Таланты-XXI век, 2004. 496 с.
9. *Теплов Б.М.* Психология музыкальных способностей. М. : Издательство академии педагогических наук РСФСР, 1947. 374 с.
10. *Шушарджан С.В.* URL: http://www.teletest.ru/lectures/a14srkglse5ty84jnginbjyhyhsdfh0a0779c_/MuzTer-14.pdf

Ekaterina Gorkunova

JUDGMENT OF THE ART PLAN OF WORK IN THE COURSE OF ITS INDIVIDUAL ANALYSIS

Musical almanac of Tomsk State University, 2018, no. 5, pp. 71–76. doi: 10.17223/26188929/5/6

Comprehension of artistic conception are considered in the article directly from the perspective of score. The author adapts the theory of emotivity by Shakhovsky in the field of musical analysis. The term of communicatory archetype and its role in composition's concept are actualized.

Keywords: Emotivity, communicatory archetype, artistic conception, choir, choral conducting.